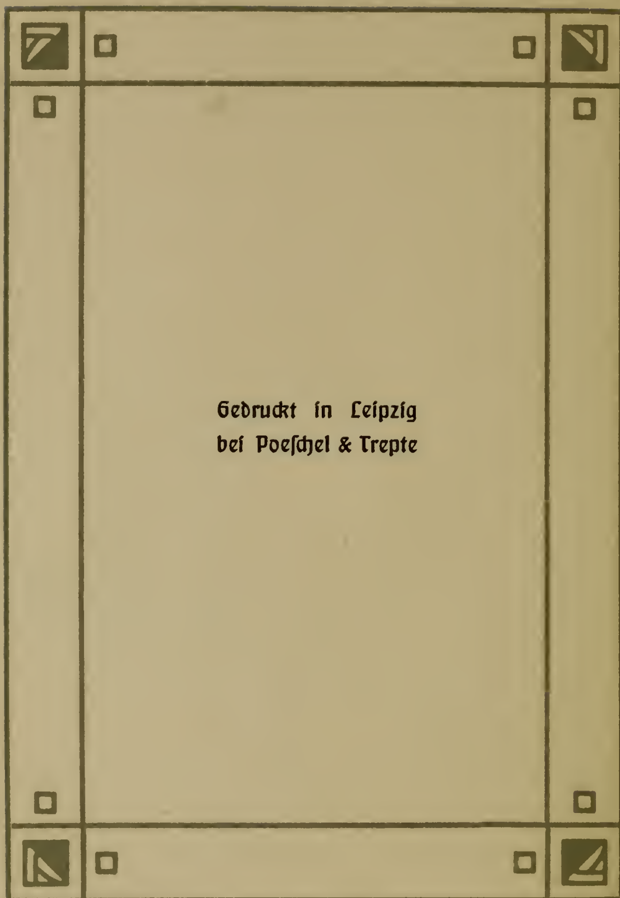
# Karl Scheffler
# Konventionen der Kunst
## Aphoristisch

Julius Zeitler Verlag

 Leipzig 1904 



Gedruckt in Leipzig
bei Poeschel & Trepte

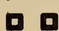
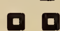
Karl Scheffler

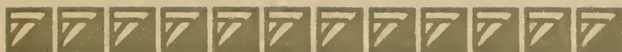
# Konventionen der Kunst

## Aphoristisch

[illegible]
1906

Julius Zeitler Verlag

 Leipzig 1904 



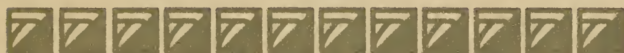
KEINE Seele vermag den Mysterien des Daseins gegenüber in anarchischer Freiheit des Empfindens und Denkens Stand zu halten; das Vorstellungsleben bedarf der Beschränkung durch selbstgeschaffene Form und einer Organisation, wie ein gut regierter Staat. In jedem individualisierten geistigen Universum rotiert das vom Erhaltungs- und Erkenntnistrieb bewegte Chaos von Empfindungen und Begriffen um einen festen Pol; dieser kann wohl durch Willensakte prinzipiell verlegt werden, ihn aber aufzuheben und die ganze Masse damit richtungslos zu machen, reicht der Wille nicht aus, und tritt der Fall doch einmal, infolge schwerer innerer Erschütterungen ein, so ist das Individuum durch nichts mehr vor der Selbstvernichtung geschützt. Jeder schließt, meist unbewußt, mit der eigenen Denk- und Empfindungsfähigkeit eine Konvention, die, den geistigen Anlagen entsprechend, engere oder weitere Kreise der Lebenserscheinungen umfaßt, Jeder sucht in der eigenen Natur den festen Punkt, der nirgend sonstwo zu finden ist, um von hier aus das Gewirr der Gesetze und ihrer zahl-

losen Objektivationen ordnend überblicken zu können. Ohne ein solches Lebenssystem kann die Erkenntnis nicht lange und gewiß nicht fruchtbar arbeiten, ohne die Begrenzung der nach philosophischer Grenzenlosigkeit drängenden Phantasie durch das Gefängnis einer Überzeugung, würde sich der Geist im Chaotischen verlieren, ohne den Selbsttrug einer „ewigen Wahrheit“ im Bewußtsein, gebricht es dem Leben an Halt und Würde. ≈

≈ Eine solche Grundwahrheit, worauf sich alles Andere bezieht, wird gemeinhin Gott genannt; doch kann sie im Prinzip auch verneinend sein und philosophisch das Nichts verkünden. Nicht auf ihre positiven und negativen Eigenschaften kommt es in erster Linie für das Individuum an, sondern nur darauf, daß einer herrschenden Idee organisatorische Kraft eigen sei, daß diese Idee Ordnung ins Gewühl der Begriffe bringe. Alle religiösen Dogmen, alle philosophischen Systeme sind in diesem Sinne Konventionen, die das Individuum mit sich selbst, gegenüber dem ewig Undurchdringlichen schließt; jeder absolut herrschende Glaube oder Aberglaube verbürgt seinen Anhängern, wenn auch in verschiedenem Maße, die Möglichkeit, das Da=




ſein inmitten ſchreckhafter, ewig drohender Geheimniſſe zu ertragen. Ein freier Geiſt mag alle ihm bekannten religiöſen „Wahrheiten“ vereinen, zugleich im Sinne des Chriſtentums, des Buddhismus und der antiken Weltanſchauung denken: alles das zuſammen wird ihm doch zu einer neuen Konvention werden — wovon jene alten Konventionen Teile ſind —, die ihn gerade ſo beſchränkt und leitet, wie Chriſten und Buddhiſten von ihren Religionen geleitet und beſchränkt werden.



Wenn die Seele ſich in dieſer Weiſe unfrei macht, um in beſchränkterem Sinne frei zu ſein und weil ſie in anarchiſchen Geiſteszuſtänden nicht leben kann, wieviel mehr noch bedarf ſie der Konvention im Verkehr mit anderen, vom Körper eng umgitterten Seelen!

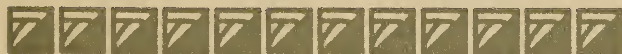
Denn einmal braucht ſie, wenn ſie nach außen wirken will, ſinnlich wahrnehmbare Zeichen zur Verſtändigung und, wenn die Verbindung hergeſtellt iſt, muß ſie das fremde Empfindungsleben

so weit nach dem eigenen und dieses so weit nach dem fremden stimmen, daß beide sich in denselben Weltideen finden und begreifen können. Diese Verständigung kann immer nur den Weg über ein Konkretum nehmen; der Empfangende muß rückwärts das sinnliche Zeichen in Empfindung verwandeln. So hängt es einerseits vom Charakter dieses Zeichens und andererseits von der Aufnahmefähigkeit des fremden Organismus ab, wie weit es möglich ist auf die Seele zu wirken. Es ergibt sich darum in dem Verkehr Aller mit Allen die Notwendigkeit, Konventionen zu schließen, die jeder Verstand bequem fassen und mittels derer er sich mitteilen kann.

Die Lautsprache ist die wichtigste und klarste Übereinkunft dieser Art. Jedes Wort, für sich betrachtet, ist ein sinnloser Klang — darum wirkt eine Unterhaltung in fremder Sprache auf den nicht Verstehenden unheimlich und lächerlich zugleich — der vernünftig nur durch die Übereinkunft erscheint, die ihm einen bestimmten Sinn zuteilt. Verständigungszeichen, die Nützlichkeitszwecken dienen, wie eben die Lautsprache, sind sehr willkürlich gebildet; sie könnten eben=

sogut anders sein und nur die allgemeinen Gesetze der Lautbildung sind auf physiologische und psychologische Notwendigkeiten zurückzuführen. Darum sind diese Zeichen streng auf Völkergebiete beschränkt und nur dem durch Gewöhnung und Schulung Eingeweihten zugänglich.

Wir haben aber auch Verständigungsmittel nicht so willkürlicher Art, die vom Instinkt diktiert werden und wofür es keine lehr- und lernbare Syntax gibt. Der Gebrauch dieser Mittel ist auf die engen Kreise eines Volkes nicht beschränkt, sie sind vielmehr international verständlich. In demselben Maße, wie sie unsicher zu bezeichnen und logisch nie zu beweisen sind, vermögen sie feiner als das Wort zu unterscheiden und das Unaussprechliche auszudrücken. Ihrer bedient sich die Kunst.



ALLE Kunst ist auf Konventionen angewiesen, sofern sie Sprache der Seele zur Seele sein will. Und etwas anderes kann sie nicht sein. Sie braucht Verträge sowohl für den Inhalt wie für die Form, für das, was sie sagen

und für die Mittel, womit sie einen Sinn ausdrücken will. Wobei aber zu bedenken ist, daß sich Inhalt und Form, Sinn und Mittel sehr oft völlig identifizieren. Hier bleibt Alles unausgesprochen und unerklärlich, weil das Wort den höher gearteten Mitteln künstlerischer Verständigung nicht nachzuklettern vermag, sie also auch nicht beschreiben und klassifizieren kann. Selbst die Kunstmittel der Poesie, die doch von der Lautsprache hergeliehen werden, machen davon keine Ausnahme, weil das Musikalische in der Sprache nicht notwendiger Bestandteil der Wortbildungen ist, sondern vom Kunstinstinkt unbewußt darin niedergelegt und vom Künstler dann wieder hervorgeholt und konzentriert wird. Diese Reinheit und von aller profanen Anwendung entfernte Freiheit der Ausdrucksmittel verbürgen der Kunst die eindringliche Wirkung; nur sind die Konventionen hier, trotzdem sie allgemein anerkannt werden, nicht mathematisch nachzuweisen.

Der ethische Zweck des Kunstwirkens beruft sich stets auf jene primäre Lebenskonvention, die die Menschen für sich und untereinander mit Bezug auf das Rätsel des Lebens schließen. Ist diese

polare Idee positiv=religiös, so wird es auch die Kunst sein; ist sie philosophisch=pessimistisch, so spiegelt ihr Wesen sich deutlich in den Kunstwerken wieder. Kunst, die nicht auf einem Weltgefühle basiert, gebe es sich nun bewußt als Erkenntnis=system oder unbewußt als Richtungsinstinkt, also auf jener Urkonvention, gibt es nicht. Ist das Kunstwerk niederen Grades, so ist damit nicht die Abwesenheit eines spezifischen Weltbegriffes be=wiesen, sondern nur dessen Minderwertigkeit. Naturalismus, im Sinne wie die Bezeichnung oft gebraucht und verstanden wird, existiert nirgends, weil es für den Menschen keine Wirklichkeiten gibt, sondern nur Vorstellungen. Was im gemeinen Sinne naturalistisch genannt wird, ist eine Art künstlerischer Betätigung, der es an Kraft fehlt, sich eine eigene Sprache für das Angeschaute zu bilden (was sehr verschiedene Ursachen haben kann), die an den Vorstellungen hängen bleibt, ohne sie in Erkenntnis zu übersetzen und doch glaubt, es getan zu haben. Eben weil die Kunst nie das „Ding an sich“, nicht Wirklichkeiten geben kann, sondern nur Anschauungsformen, ist sie das zuverlässigste Barometer für das Verhältnis einer

Zeit zu den Lebensrätseln. Und weil sie nur vom Menschen für den Menschen gemacht wird und außerhalb der menschlichen Welt sofort sinnlos wird, ist sie durchaus auf die „Grundwahrheiten“ angewiesen, die dem geistigen Leben einer Zeit als Pol dienen. ≈

≈ Für die bildende Kunst — von ihr allein ist fernerhin die Rede — ist eine Konvention über die Grundidee des Lebens in demselben Maße von Wert, als diese umfassend ist. Wenn der Künstler sicher sein darf, sich im Wesentlichsten mit seinem Volke zu verstehen, kann er auf solcher Grundlage frei seine individuelle Eigenart entfalten, die Melodien voll auf diesem Resonanzboden erklingen lassen. Der christliche Maler durfte seine Madonna im Einzelnen bilden wie er wollte: des ersten Verständnisses war er immer durch den Stoff sicher, der ein Glaubens- und Erkenntnissymbol für Alle war. ≈

≈ Die Geschlossenheit früherer Kunstepochen beruht fast ausschließlich darauf, daß die Menschen sich in religiösen Konventionen geeinigt hatten und die Zersplitterung in der künstlerischen Produktion der Gegenwart ist ebenso aus dem Fehlen

einer Allen gemeinsamen Weltidee zu erklären. Denn nicht nur das Stoffgebiet wird in wohltätiger Weise durch eine religiöse Konvention bestimmt und umschrieben, sondern es sind auch alle Konventionen der einzelnen Darstellungsmittel bis zu gewissem Grade von jener abhängig; das gemeinsame religiöse Gefühl, das nicht einmal durchaus sichtbarer Symbole bedarf, ist Vorbedingung für jene Einheitlichkeit, die man Stil nennt.

Stil entsteht nur durch Überzeugungen, also durch Beschränkung, bedarf als Grundlage der geistigen Systematik und ist selbst ein von ganz bestimmten Empfindungsgruppen gebildetes System. Jeder Kunststil ist ebenso bedeutungsvoll durch das, was er ausschließt, als dadurch, was er in seinem Formen- und Gedankenkreis aufnimmt. Ohne Eindeutigkeit, ja, Einseitigkeit des Empfindens, gerät einem Volk seine Kunst nie so, daß spätere Zeiten sie als einen Stil ansprechen; und diese Eindeutigkeit entsteht nur, wenn sich alle Glieder einer Volks- oder Rassengemeinschaft in demselben Weltbegriff begegnen. Ohne solche Voraussetzung ist der Einklang nicht herzustellen und ohne ihn

ist folglich auch eine Kunst nicht zu produzieren, die von Allen verstanden wird, worin sich jede Empfindung spiegeln kann. Eine gefestete Weltanschauung bedingt eine bestimmte dauernde Association der Gedanken und Empfindungen, worauf sich das ganze Seelenleben bezieht und darum müssen sich auch Form- und Farbensinn — die Medien der bildenden Kunst — darauf beziehen, dergestalt, daß nur solche Kunstformen möglich sind, deren sinnliche Entstehungsweise von dem, meist unbewußt, aufs Transcendentale gerichteten Willen zugelassen wird. Der Möglichkeiten bleiben natürlich auch so noch sehr viele; doch werden ganz bestimmte Komplexe jedesmal ausgeschlossen. Das wird erst späteren Zeiten ganz deutlich, die immer gerade die Kunstformen in der Vergangenheit vermissen, die sie für besonders wichtig halten, weil sie ihr spezifisches Eigentum sind.

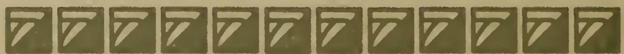
Darum sind die Zeiten zwischen den Epochen prononcierter Weltanschauungen für die bildende Kunst unfruchtbar. Denn da kein Vertrag über die Art des Ideals dann mehr gilt, ist jeder Künstler nur auf sich gestellt und muß, weil

gemeinverständliche Symbole ihm nicht zur Verfügung stehen, seinen Empfindungen aus sich selbst heraus Gleichnisse und diesen entsprechende Kunstformen (sehr oft ist Beides dasselbe) suchen. Was er aber nun für symbolisch, seiner Erkenntnisform nach, hält, ist es nicht für Andere und er bleibt unverstanden. Das charakteristische Merkmal in einem religiösen Interregnum ist gerade das Einsamkeitsgefühl Aller; kulturbildend aber ist nur das Solidaritätsgefühl.

Unsere Zeit lebt in solchem religiösen Interregnum und alle Erscheinungen der neueren Kunst lassen sich einerseits auf das Fehlen der religiös-philosophischen Konvention zurückführen, andererseits auf eine Sehnsucht danach. Das Christentum ist tot und eine neue Form transcendentaler Weltanschauung, die den Konsequenzen der naturwissenschaftlichen Forschungen nicht ausweicht, ist kaum in leisen Anfängen zu spüren.

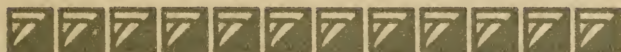
In diesem Dilemma bleibt der beste Künstler mit seinem Wirken ohne weitreichende Resonanz und ist auf das Verständnis der wenig Gleichgearteten angewiesen. Das verflossene Jahrhundert ist reich an Opfern, an Genies, die einen Wider-

hall in ihrer Zeit nicht fanden, von keiner lebendigen Übereinkunft gestützt wurden und darum auf alte Konventionen zurückgriffen, „konventionell“ wurden. Viele ringen noch heute um neue Weltideen, die längst der Allgemeinheit noch nicht reif sind und stammeln mit gebrochenen Sprachwerkzeugen unklare Prophezeihungen. Auf den Schlachtfeldern unserer Kunst kämpfen schöne Begabungen, die innerhalb von Epochen, wie die Renaissance oder die Gotik, Unsterbliches leisten würden, die dem Maße der Energieentwicklung nach, hinter keinem Meister der Vergangenheit zurückstehen und deren Wirken doch nur Episode bleiben kann.



Es gibt nichts Schlimmeres, als wenn eine Konvention, die vor Jahrhunderten unter bestimmten Voraussetzungen geschlossen worden ist, leblos durch gewandelte Zeiten geschleppt wird. Darin liegt eine Schwäche, die das eigene Leben in Frage stellt, eine Heuchelei, die den Charakter der Völker verdirbt und ihr

Selbstgefühl im Innersten erschüttert. Eine Epoche, die sich aller Vergangenheit zugleich wahlverwandt fühlt, hat keinen lebensvollen Willen; wer das Empfinden auf jede, ach! doch so relative Schönheitsform einrenken kann, ist ein Instrument, dem der Spieler fehlt und das unter den Schwingungen ferner Melodien ohne Ordnung mitklingt und mitsummt. Es kann vorkommen, daß eine bestimmte Vergangenheit einer Gegenwart so weit entspricht, daß die alten Kunstformen neues Leben gewinnen; aber nie, daß viele Vergangenheiten zugleich einem gesunden, starken Zustande adäquat sind. Ein Volk, das dem Echo folgt, wendet dem Ziel den Rücken. Dem Wort Konvention wird von den selbständig Schaffenden der Gegenwart ein verächtlicher Sinn unterlegt, weil unsere Zeit sich so sehr in die Abhängigkeit alter Schönheiten begeben hat. Diese Terminologie ist aber falsch: auf Konventionen beruht jede Kunst und man darf nur unterscheiden, ob sie tot oder lebendig sind.



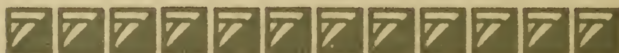
JENE Eigenschaft, die Talent genannt wird, besteht nicht in der Fähigkeit, eine Weltanschauung in bildhaften Phantasien auszuformen; jeder erkenntnisfähige Mensch vermag die Erscheinungen als Spiegelbilder der ewigen Idee aufzufassen, um die Teile ein geistiges Band zu schlingen und jede einzelne Objektivation so zu betrachten, daß sie als Metapher des göttlichen Geistes erscheint. Talent ist vielmehr das Vermögen, die Ergebnisse solcher erkenntnisreichen Anschauung mit konkreten Kunstzeichen so auszudrücken, daß Anderen dieselbe Anschauung suggeriert wird, es besteht darin, daß ihm die formalen Zeichen offenbart werden, worin das Abstrakte sich restlos materialisiert. Der bildende Künstler bedient sich zur Verständigung der Formen und Farben. Unter dem Zwange einer Empfindung zieht er Linien und wählt Farbenkontraste; der Betrachter läßt diese Zeichen auf sich wirken und auf dem Wege über die Nerven verwandelt sich der optische Anreiz wieder rückwärts in psychisches Leben.

Wiederholt sich dieses häufiger vor denselben Formen- und Farbenkombinationen, so bemäch-

tigt sich das Bewußtsein des Vorganges und es entsteht eine Erfahrung, oder, im ungeistigen Menschen, doch eine Gewöhnung. Der Betrachter merkt sich die Sensationen, die von bestimmten Kunstformen ausgelöst werden, und nun, wo das Phänomen auch intellektuell oder als Erinnerungsreflex aufgefaßt wird, bleibt die Wirkung nicht aus, wenn die Nerven einmal nicht prompt reagieren. Zwischen dem Schaffenden und Genießenden ist also eine Konvention über die Bedeutung gewisser Zeichen geschlossen worden, ohne daß es einem von ihnen noch recht zum Bewußtsein kommt. Diese Konvention, die sich natürlich nicht auf zwei Personen beschränkt, sondern sich auf den Künstler einerseits und auf alle resonanzfähigen Naturen andererseits erstreckt, wird allgemach zum Dogma, teilt sich mit und es entsteht die Tradition. ≈

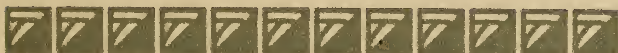
≈ Der Künstler steht wiederum in einem Verwandtschaftsverhältnis zu seinen Bildnergenossen, die, wie er, mittels des Talentes Empfindungen in Formen ummünzen. Wenn ein Weltgefühl, eine religiöse Idee alle Künstler gleichmäßig bewegt, so erzeugt diese leitende, in den Persönlichkeiten sich

zwar verschiedenartig brechende, aber im Wesen doch unveränderliche Idee überall eine verwandte wenn auch abwechslungsreiche Zeichensprache, die wieder, auf ein ganzes Volk rückwirkend, zum Träger des herüber und hinüber verlangenden Triebes zur Verständigung über unaussprechliche Empfindungen wird. Es entsteht ein „Stil“. Diesen ermöglichen erst die auf der primären religiösen Konvention beruhenden Konventionen der Kunstformen; der Gleichklang aller schaffenden und empfangenden Seelen und ihre Fähigkeit, sich durch die Kunstzeichen über Empfindungen zu verständigen, erzeugen jene Epochen der Kunst, die die Geschichte gliedern.



ALLMÄHLICH aber, während die Völker so mit ihren Kunstverträgen hausen, gehen durch Rassenmischungen, durch erweiterte Erkenntnismöglichkeiten, oder durch andere Bedingungen, Veränderungen in der Anschauungsform größerer Gemeinschaften vor. Eines Tages merkt der Künstler — er, der am fein-

sten Organisierte, zuerst —, daß die konventionellen Zeichen nicht länger seinem lebendigen Empfinden entsprechen, daß sie, als etwas Konkretes, die abstrakten, wesenlosen Gedanken überdauert haben. Wie das Wasser langsamer abkühlt als die Luft, so bestehen diese Kunstzeichen noch fort, wenn die Ursachen, die sie entstehen ließen, schon aufgehört haben zu wirken. Der Künstler sucht nun nach neuen Ausdrucksmitteln für seine veränderte Form der Geistigkeit, und da er zur Menge nicht eigentlich im Verhältnis eines Führers steht, sondern mehr Voraneilender auf den Pfaden der Notwendigkeit, die alle einst gehen müssen, ist, so sehen sich die Laien vor der Aufgabe, mit dem Bildner neue Verträge schließen zu müssen. Das geht nie ohne Aufruhr ab: das Konservative im Menschen sträubt sich gegen den Wandel, die stets bereite Trägheit stemmt sich der notwendigen Revolutionierung gewohnter Erkenntnis- und Kunstformen schwer entgegen.



Wenn jemand, aufgefordert, Mittel zur Verhütung der Tuberkulose zu nennen, peinliche Reinlichkeit und ausreichende Ernährung empfiehlt, so spricht er eine Wahrheit aus. Doch ist damit nichts getan, wenn sie, den gegebenen Umständen nach, nicht zur Wirklichkeit werden kann. So ist es auch in der Kunst ziemlich gleichgültig, ob eine neue Wahrheit vom Künstler ausgesprochen wird, wenn die Bedingungen, die ihr Verständnis in absehbarer Zeit sichern, fehlen. Für eine Kunstkultur ist jede Anschauungsform irrelevant, die aus einer ganz subjektiven Differenziertheit hervorgeht. Es ist denkbar, daß sich im Künstler eine Anschauungsform — also, in der Folge, Kunstform — bildet, die nur von hundert Menschen, deren Entwickelung und Eigenart der des Schaffenden entsprechen, ganz verstanden wird. Vor allem in Übergangszeiten gibt es oft solche von den herrschenden Konventionen abweichende Nuancenkunst, die nie volle Resonanz findet, bis ihr in einem späteren Jahrhundert einmal die Konstellation des allgemeinen Empfindens günstig ist. Dann folgt die „Entdeckung" des Künstlers. An diesem Punkte beginnt die Künstler=

tragik. Wie es den genialen Künstler charakterisiert, daß er gerade das allen Gemeinsame, die große Menschheitsempfindung zu gestalten vermag, so charakterisiert es ihn auch wieder, daß dieser Kern in einer besonderen Hülle steckt, daß sich der Grundidee viel Subjektives, dem Künstler allein Zugehöriges associiert. Und diese notwendige Beigabe steht der unmittelbaren Wirkungsmöglichkeit der größten Kunstwerke oft entgegen. Die Klangfarbe der Stimme wirkt dann auf die Zuhörer so antipathisch, – weil ungewohnt, – daß der edle, tiefsinnige Inhalt der Rede nicht gewürdigt wird, bevor man sich auch an die Eigentümlichkeit der Stimme gewöhnt hat.

Dennoch lebt sich die ganz starke Kraft stets innerhalb einer Konvention aus, oder sie hilft eine schaffen. Das Wort Persönlichkeit, wovon gerade in unserer Zeit soviel die Rede ist, scheint sich Vielen mit dem Begriff Sonderlichkeit zu decken. Es gilt aber scharf zwischen Subjektivismus und Individualismus zu unterscheiden. Der Subjektivismus kennt nur sich selbst und setzt an Stelle der Sache, der Erkenntnis immer das Ich; der Individualismus aber meint nur die Sache und

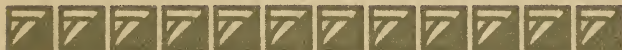
seine Tätigkeit ist so recht ein Selbstvergessen, eine Selbstaufopferung. In dieser Selbstentäußerung, zugunsten der zu erwerbenden Erkenntnis, wächst die Natur des Künstlers erst ins Geniale hinein, in dieser ethischen Arbeit allein kann sie so reif, stark und ausgeglichen werden, daß sie Träger einer Persönlichkeit wird. Der Subjektivismus verhält sich zum Individualismus, wie der Eigensinn zum Willen. Diese Tendenz der Persönlichkeit, ganz in die Tiefe zu gehen und sich emporzubilden an den Eindrücken der Welt und des Lebens, bringt es von selbst mit sich, daß das Allgemeine empfunden und künstlerisch gebildet wird. Denn die Wahrheit und der Drang zu ihr ruhen als Trieb und unerkannte Kraft in Allen. So kommt es, daß die Wahrheiten des Genies nichts sind, als eine Selbstbesinnung, eine Bestätigung dieses dunkeln Gefühls der Allgemeinheit — das stets bejahend ist. Der künstlerische Subjektivismus wird von seiner Ichsucht oft getrieben, das Kunstwerk mit einer Frage oder mit einer Verneinung abschließen zu lassen, und dadurch erwirbt er sich — je nachdem, wie die Verhältnisse gerade liegen — die Abneigung seines Pu=

blikums oder eine schnelle und kurze Zustimmung. Der künstlerische Individualismus aber bejaht das Leben immer, weil er an dessen Göttlichkeit glaubt. Selbst dann noch daran glaubt, wenn er sie wütend und laut mit dem Munde verneint, wenn er ihr, wie Hiob, flucht. Wie das Leben sich immer selbst bejaht, wie die Allgemeinheit es instinktiv als etwas Selbstverständliches tut, so kann auch das Genie nicht anders, als mit dieser Tatsache, dieser „Wahrheit" im Einklang sein und dadurch schon schließt es sich mit der Allgemeinheit innig zusammen. In ihm wird zur Erkenntnis, zur klaren Einsicht, was in der Allgemeinheit nur dunkler Erhaltungsinstinkt ist, bei ihm wird das dumpfe Müssen zum freien Wollen. Zwischen diesen beiden Stufen, der niederen, auf der der Mensch von Instinkten gegängelt wird und der hohen, wo er sich freiwillig jener Leitung wieder überläßt, stehen alle die Subjektivitäten, bald näher nach unten, bald der oberen Stufe näher. Diese sind die Vertreter schwankender Empfindungen und heftiger unklarer Einsichten; sie suchen die Bande, die sie an die Natur mit ewigen Organen fesseln, zu sprengen, und sehen die höchste

Kraftleistung nicht im Einssein mit der Ewigkeit, sondern in der Isolierung. In der Kunst können sie oft geniale Teile erringen, aber nie das Ganze, weil ihnen die Schönheit nicht in voller Reinheit gelingt. Denn die Schönheit ist ein Kind der Lebensbejahung. Eben weil die geniale Persönlichkeit das Leben bejaht – trotzalledem bejaht –, fließt ihr daraus stets wieder Hoffnung, Glaube, Begeisterung und Wille zu. Und dieses sind die Eigenschaften, mittels derer allein das Schöne hervorgebracht, das Wahre erkannt, das Große gewollt und das Übermenschliche erstrebt werden kann. Das große Liebegefühl, das jeder lebensvollen religiösen Konvention zu Grunde liegt, das schöne Einanderverstehen, das immer neue Möglichkeiten zur Verständigung schafft: das allein hebt die Kunst des Einzelnen und einer Zeit in jene Höhen hinauf, wo sie dem Auge für immer sichtbar bleibt.

Eine Zeit aber, die das Allgemeinempfinden verachtet, eine Sonderkunst predigt und diese zur Angelegenheit einer Minderheit zu machen sucht, ist stets kulturlos. Kultur ist die Summe vieler, in einem Wollen vereinigter Einzelbestrebungen. Es ist leichter, die Masse des Volkes zu verachten,

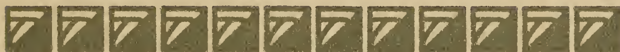
als ihm gerecht zu werden. Sein Urteil ist gewiß fast immer falsch, aber sein Empfinden – nicht das des Tages, sondern das hinter allen Lebensäußerungen liegende – auch immer zutreffend. Über eine Kunst, die nicht ins Volk dringen kann, ist darum das Urteil gesprochen, sei sie immer so geistreich wie sie wolle. Ihre Isolierung beweist, daß ihr Lebensgesundheit fehlt, daß sie nicht ein wohllautendes Echo des heiligsten ist, was es gibt: des in Millionen unendlich verschieden individualisierten Lebenswillens, der die Göttlichkeit selbst ist.



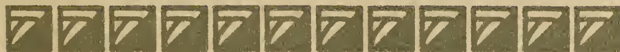
OBGLEICH dieses Zusammengehörigkeitsgefühl dem Künstler die beste Kraft gibt und ihm ein Niveau schafft, wird es gerade von ihm oft unterschätzt; wie das Fundamentale ja stets als etwas Selbstverständliches nur eben hingenommen wird. Es ist ja auch mehr eine Disposition als etwas Bewußtes, mehr Glück als Verdienst. Darum steht der genialste Künstler ein wenig auch immer mit

sich selbst im Zwiespalt, es ruht nie der Drang, die Konvention, die ihm zum Segen wird, zu durchbrechen. Das schweifende, sich nach neuen Erkenntnisformen sehnende Lebensgefühl stellt sich in einen Widerspruch zu dem Utilitaristischen in der Konvention. Weil diese Konvention sich dann aber doch als zu stark erweist, so werden bei diesem Prozeß nur ihre Grenzen erweitert. Wenn sich in solchem Kampfe die zentrifugale und die zentripetale Kraft völlig ausgleichen, entstehen jene Kunstwerke, die durch ihre aus den Konventionen resultierende ruhige Bestimmtheit klassisch wirken und durch den über die Grenzen hinausdrängenden Geist doch eine Note hinzufügen, die von einer späteren Zeit für sich in Anspruch genommen wird. Man denke an Tizian, Velasquez und Rembrandt, an Donatello und Michelangelo. Ihre Kunst konnte nur wachsen auf dem Boden der Konventionen; von diesem Boden allein aus aber konnten sie auch, ohne Gefahr zu zersplittern, Erscheinungsformen nachdenken, die wir heute als modern bezeichnen. Der Drang zur Erweiterung der Konventionen weist stets auf eine zukünftige Lebensidee, und er ist zugleich ein Protest gegen

die doch so notwendige Beschränkung. Dem auf die Geschichte Zurückblickenden stellt sich, dank dieses Umstandes, die Folge der Konventionen als eine organische Entwicklung dar, die von dem genial ahnenden Erkenntnistrieb schon immer im voraus legitimiert wird.



DA die Konventionen des Formalistischen von der herrschenden Weltanschauung durchaus abhängig sind, so ist ein Stück Geistesgeschichte in den Metamorphosen der Stilbildungen, der artistischen Techniken und selbst der Materialbehandlung niedergelegt. Es wird lehrreich sein, einige Beispiele zu suchen und zu betrachten, wie sich die Notwendigkeit der Selbstbeschränkung auf das Kleinste und Nebensächlichste in der Kunst erstreckt.



DIE Baukunst ist so recht das Gebiet der Konventionen. In ihr gilt die auf dem Boden der Empfindungen für Gravitationserscheinungen sich bewegende Phantasie; die besonderen Wirklichkeiten einer darstellbaren Natur sind ausgeschlossen. Das Talent muß hier seine veranschaulichende Fähigkeit, durch reine, unnaturalistische Formen zu sprechen, voll erweisen. Darum herrscht in der Baukunst nie die Beweglichkeit und Vielseitigkeit wie in den malenden und poetischen Künsten. Die Entwicklungen schreiten nur langsam fort; jede Bauform ist, weil sie Resultat komprimierter Kräfteempfindungen, die Materialisation eines Abstrakten und eine Quintessenz ganzer Vorstellungsreihen ist, eine Formel, in der die statisch-konstruktive Phantasie Vieler enthalten ist. Eigensinniger Subjektivismus ist hier unmöglich, weil sich der Einzelne nie von dem befreien kann, was er vorfindet, weil seine Willkür von allen Seiten eingeengt ist und die Erfindungsgabe eines Einzigen für diese abstrakte Formenwelt nicht ausreicht. Bauformen entstehen nur aus dem einmütigen Bestreben ganzer Geschlechter.

Darum sind diese Phantasiegebilde aber auch

dauernder, als alle der Natur entlehnten Kunstzeichen. Die Bauformen, worauf ein Volk sich einigt, sind ein Extrakt, worauf die ganze bildende Kunst sich bezieht, sie überdauern den Wechsel der Zeiten am längsten und stellen etwas wie „ewige Schönheiten“ dar. Man denke an die Gesimsformen und Säulenbildungen der Griechen, die durch die Kunstgeschichte zweier Jahrtausende gehen, ohne daß sie an innerer Kraft und Logik Besonderes eingebüßt haben. Es sind selten reine Kristallisationen des menschlichen Begriffes von Gesetzmäßigkeit. Welche Übereinstimmung des Weltgefühls muß geherrscht haben, wieviel warmes Leben müssen die antiken Konventionen umschlossen haben, daß wir vor diesen Kunstwerken noch so lebhaft mitzufühlen imstande sind! Welche expansive Idee hat sich in dieser Kunst bescheiden und — man wagt kaum zu sagen: weise, weil es wahrscheinlich kein Willensakt war — selbst beschränkt! ≈

≈ Schöpfungsakte, die solche Gebilde hervorbringen, können nur auf dem Urgrund religiöser Weltbegriffe vor sich gehen, weil sie selbst, im freiesten Sinne, religiöser Natur sind. Der Architekt

sucht Gesetze bildend zu begreifen, Naturkräfte und deren ewig wirkende Logik zu verstehen. Und sein Verstehen äußert sich als Schönheitsform.

So erklärt sich der langsame Wechsel der Baustile. Die Erneuerung der Grundformen der Architektur wird nur als Bedürfnis empfunden, wenn sich die Weltanschauungen ändern. Die Glaubensgeschichte ist zugleich eine Geschichte der Baukunst; jede Religion hat ihren Stil. Was zwischen den religiösen Epochen entsteht ist nur dürftige Nachahmung der überlieferten Werte, ein Hinfristen zwischen entscheidenden Zuständen.

Religion und Baukunst zusammen ergeben eine Kultur. Wir kennen die ostasiatische Kultur, die indische, egyptisch-assyrische, die hellenische, gotische, islamitische und endlich die Renaissancekultur. So genau entspricht der Geist der Baukunst immer dem religiösen, daß sich die Zwiespältigkeit in der Weltanschauung der Renaissancemenschen genau in ihrer architektonischen Kunst abspiegelt.

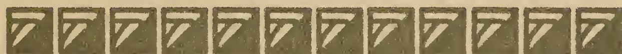
Was konnte den griechischen Baumeister hindern, den engen Formenkreis zu durchbrechen, wenn nicht die Konvention; diese Konvention, die das Genie des Griechenvolkes ausmacht! Welche Ein-

mütigkeit mußte herrschen — einerlei durch welche sozialen Bedingungen erzwungen —, daß es Jahrhunderte lang bei dem einen fortschreitenden Baugedanken blieb, trotzdem tausende von unruhigen Seelen und Geistern daran arbeiteten. Ebenso in der Gotik oder in der islamitischen Kunst. Und was wäre ohne die Konvention anderes entstanden, als eitles Stückwerk! Eitel Stückwerk, wie unsere Zeit es in der Baukunst hervorbringt. Das macht: wir haben nicht umfassende Konvention, sondern nur kleine Kompromisse, stehen nicht unter dem Zwange eines gemeinsamen Müssens, sondern sind Geschöpfe eines wirren, zersplitternden, antireligiösen Wollens. Wir empfinden nach, was die Ahnen groß gefühlt haben, aber zu eigenem Gefühl gelangen wir nicht. Wir verstehen uns nicht, als nur in kleinen Zirkeln und jeder dieser kleinen Zirkel hat seine Künstler und seine Sonderkunst. ≈

≈ In letzter Zeit erst will es zuweilen scheinen, als bewegten wir uns einer neuen großen Glaubens- und Kulturepoche zu. Eine Welt des Geistes ist niedergegangen und eine andere scheint schmerzensvoll, in Geburtswehen, ihrer Lebensfähigkeit ent-

gegenzuharren. Die Naturwissenschaften haben, mit unerbittlicher negativer und positiver Logik, mehr revolutionierend gewirkt, als eine dreitausendjährige Philosophie, als alle Systeme spekulativen Erkenntnisdranges es gekonnt haben. Der hohe Glaube von der himmlischen Heimat aller Seelen, der das Dasein so leicht machte und ihm ewige Dauer verhieß, ist den Lebenden genommen; er ist nur noch kraft einer müden Tradition geblieben und weil ein Äquivalent nicht vorhanden ist. Es ergibt sich die Notwendigkeit, den entgötterten Himmeln neue Offenbarungen abzugewinnen, neue sittliche Ziele zu verkünden und aus dem Weltwissen ein großes ethisches Überzeugtsein von der Göttlichkeit zu gewinnen. Wie aber die Allgemeinheit im Zweifel noch vor den traditionellen Lehren der Vergangenheit steht und zugleich im Dunkel der Zukunft nach neuen Glaubensmöglichkeiten späht, so steht — dem wieder entsprechend — auch der Baukünstler vor der überkommenen Kunst, die nicht mehr suggestiv wirkt, nicht länger als vollkommener Ausdruck der lebendigen Kausalitätsinstinkte anerkannt werden kann. Aber ihm fehlt auch noch die Fähigkeit,

schon neue Formen zu bilden, die den alten gleichwertig sind an illustrativer, an symbolischer Kraft. Bevor der Geist nicht reif ist, kann es auch die sich von ihm nährende Kunst nicht sein. So ergeben sich tausend Wirrnisse und das Empfinden steht schwankend zwischen den Gewalten. Es werden Interimskonventionen geschlossen, während sich sehr langsam, in tiefgreifenden Krisen, neue Grundlagen vorbereiten.



AUS dem Grundriß ergibt sich, in logischer Folge, das Bild der gegliederten Massen; und gerade er, vor allem beim Idealbauwerk, ist ganz ein Produkt sozialer Konventionen. Alle Epochen der Baukunst haben aber ihre Stilformen an Idealbauwerken gewonnen. Bei den Tempelbauten hat sich der Grundriß immer aus der Form des Gottesdienstes, also aus der Urkonvention ergeben, beim Palast aus den Bedürfnissen der Repräsentation und aus den an die Öffentlichkeit sich wendenden Lebensformen der Machthaber, also aus Staatskonventionen. Die

Willkür war von je bei der Grundrißbildung, bei dieser wichtigsten Tat des Baukünstlers, ausgeschlossen.

Man pflegt zu sagen, jedes Bauwerk sei ein Produkt des Bedürfnisses und ernsthafte Menschen suchen die ganze Baukunst oft äußerlich zu erklären, indem sie die Stile nur aus den technischen Erfindungen (Gewölbe, Spitzbogen usw.) herleiten. Wenn nun aber die Massen, aus dem Grundriß und vom technischen Vermögen entwickelt, dastehen, fehlt immer noch die künstlerische Form. Der primitive Mensch ist zufrieden, wenn er weiß, daß das Dach von einer Stütze getragen wird, daß die Mauern wohl gefügt sind; der denkende Mensch will aber auch sehen, wie es geschieht. Und da das Material sein statisches Geheimnis nicht preisgibt, so greift der Künstler zu einer erhabenen Lüge: er dichtet dem toten Stoff die eigenen Instinkte für Statik an, die sein Körpergefühl als Maß-, Form- und Verhältnisempfindungen entwickelt. Da beginnt erst das Künstlerische, wo dem unsichtbaren Sein des Gebäudes ein alle Funktionen erläuterndes Gegenbild gesucht wird. Um dahin zu gelangen, kann der Baumeister

nicht mehr ein äußeres Bedürfnis befragen oder sich allein an das halten, was die Tektonik selbstherrlich ergibt; er muß vielmehr auf das Geflüster seines Kausalitätsinstinktes horchen. Indem er sich diesem aber ganz hingibt, gerät er auch wieder in den Empfindungskreis der religiösen Weltidee und innerhalb dieses Kreises werden dann die Taten der kausal gerichteten Kunstphantasie vollbracht.

Man sollte meinen, das Wirken der Schwere, die formale Vorstellung davon, wie ein Lastendes getragen, ein Strebendes gehalten wird, könne von allen Menschen aller Zeiten nur in derselben Weise begriffen werden. Die Geschichte beweist es anders, nämlich: daß diese Vorstellungen vom Temperament der Völker oder Rassen und von religiösen Stimmungen determiniert werden. Das verbürgt eine ewig verschiedenartige Lösung derselben künstlerischen Probleme für alle Zeiten. Auch hier gibt es nichts Absolutes, sondern nur Relatives.

Alle selbständigen Ideen, die ein Mensch fassen kann, sind untereinander verwandt, weil ihr gemeinsames Zentrum eben die Seele des Menschen

iſt. Ebenſo ſind alle Lebens- und Kunſtideen eines Volkes unter ſich verwandt. Ein Grieche hätte niemals eine gotiſche Kreuzblume erdenken können und ein Maure nie ein joniſches Kapitäl. Nicht weil der Grieche den Spitzbogen und der Maure die griechiſche Art Steine zu fügen nicht gekannt haben, ſondern weil für dieſe Formen in ihrer Geiſtesrichtung keine Entſtehungsmöglichkeit vorhanden war, weil ihre konſtant gewordene Vorſtellungs- und Ideenaſſociation dieſe Formen ausſchloß. Das Schöne iſt immer eine Idee, die die Seele von ſich ſelbſt hat und darum hat keine Seele — und auch keine Vereinigung gleichgeſtimmter Seelen — die ganze Schönheit jemals beiſammen, ſondern iſt immer nur ſolcher Materialiſierungsformen der Schönheit fähig, wozu ſie ſelbſt den Aſtralleib, — dem eigenen Geiſte mit allen Vorzügen und Gebrechen nachgeformt —, herleihen kann.

Nachempfinden kann freilich Jeder alles, was in der Kunſt geweſen iſt; aber auch nur dann, wenn ſich die eigenen Vorſtellungen nicht willenskräftig aſſociiert haben. Ein Wille ſchließt den andern ſtets aus. Aber auch der aus Schwäche Empfängliche wird ſtets nur das Zurückliegende

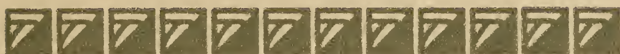
nachempfinden; neue Bildungen muß er erwerben, durch einen Willen, oder er wird sie nicht haben.

Wenn die Vergangenheit die architektonischen Kunstformen stets Idealbauwerken abgewonnen hat, so versucht die Gegenwart, neue Formen aus Profanbauwerken, aus wirtschaftlichen Zweckbauten zu entwickeln. Selbst diese Erscheinung aber bestätigt das Entwicklungsprinzip. Denn das wirtschaftlich organisierte Geschäftsleben ist heute das einzige Gebiet, wo man im Begriff ist, Konventionen über notwendige Lebensformen zu schließen. Überall sonst befinden sich die sozialen Zustände noch im Stadium der Anarchie, des kurzen Kompromisses oder der toten Tradition. Im Geschäftsleben allein ist ein selbständiger, von allem Früheren unterschiedener Geist zu spüren. Also auch hier ist es wieder die beschränkende, kräftigende Konvention, die der Kunst Entwicklungsmöglichkeiten gibt.

Als moderne Architekturen kann man tatsächlich nur jene seltsamen Gebilde ansprechen, wie

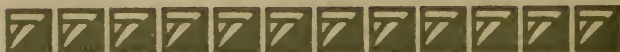
sie uns in Geschäftshäusern, Eisenbahnbrücken, Bahnhöfen, Hafendämmen und Fabrikanlagen entgegentreten. Was daneben, meistens mit großen Ansprüchen, moderne Baukunst sein will, ist nichts als Raub an toten Konventionen, Kompromißwerk oder, im besten Falle, ein origineller Eklektizismus, der, je nach der Intellektualität des Architekten, geistvoll und zierlich oder kühn und robust ausfällt. Aber auch in jenen ingenieurhaft gebildeten Bauwerken ist kaum schon mehr zu sehen als eine Kraft, die zur Kunst erst noch werden soll. Was diesen Urbildungen einer neuen Bauidee den Charakter gibt, ist wieder ein seltsam fanatischer Kausalitätssinn. Ein Kausalitätssinn, der letzten Endes freilich auch religiöser Natur aber noch ganz mit profanen Gedanken vermischt und ohne freie Phantasie ist, in dem man einen Drang nach Vertiefung spürt, wenngleich die ideale Konsequenz immer wieder zurückgedrängt wird. Daß die moderne Baukunst hieraus jemals Formen von symbolischer Kraft wird ableiten können, scheint unmöglich und widerspricht auch den Lehren der Geschichte — einer Lehrmeisterin, der wir uns wohl oder übel anvertrauen müssen. Wir spüren

in der Gegenwart auf vielen Punkten ein religiöses Wollen, den Drang zu einer Weltanschauung; nur wenn dieses Wollen sich der Baukunst mitteilen und das Begonnene vergeistigen kann, werden die hoffnungsvollen Versuche, die wir in den Nützlichkeitsbauwerken sehen, nicht verloren sein.



Im Übergang sehen wir uns tausend Problemen gegenüber. Eines ist besonders lehrreich. Im wirtschaftlich sich rapid steigernden Leben tritt das Eisen dem Steinmaterial entgegen und fordert das Kunstempfinden zu Auseinandersetzungen auf. Die ungewöhnliche Widerstandskraft des Eisens gegen Druck, Zug und Biegung läßt eine Dimensionierung zu, die alle Teile und Verhältnisse des Bauwerkes berühren muß und diese neuen Konstruktionsbedingungen fordern Ausdruck in entsprechenden Kunstformen. Theoretisch möchte man nun behaupten, daß das Gefühl sich an die statische Dimensionierung des Eisens gewöhnen kann, wie an die des Steines. Der Mensch muß im Körper

ein Kräfteverhältnis haben, das dem des Eisens antwortet. Es fragt sich nur, ob dieses Material die Mannigfaltigkeit der Formen zuläßt, die die Kunst beansprucht, ob sich die Konstruktion in Schönheit verwandeln läßt. Es scheint, daß ein gewisses Volumen nötig ist, um Bildungen zu ermöglichen, die artistisch illustrative Kraft haben. Bis jetzt gibt es nur Versuche, mehr interessant als reif, mehr Experiment als Entwicklung; von einem Stil ist noch nicht die Rede. Es läßt sich Entscheidendes noch nicht sagen, bevor nicht mehr Erfahrungen gesammelt worden sind. Wenn es je gelingen sollte, die wundervolle Kraft und übermenschliche Grazie, die beispielsweise in einem Bauwerk, wie die Firth of Forth=Brücke liegen, in Kunst zu verwandeln ohne ihrer Ursprünglichkeit zu schaden, so könnte der Beginn einer neuen Stilepoche verkündet werden. Daß der Lebende nicht einzusehen vermag, wie es geschehen könnte, macht das Unterlassen jeder Prophezeiung zur Pflicht.



In den angewandten und dekorativen Künsten werden schon hier und da Auseinandersetzungen zwischen Stilempfindung und empirischer Begriffsform nötig, weil hier gar oft der Weg über Naturformen genommen wird, der Wirklichkeitssinn dann seine Rechte geltend macht und jede Vernachlässigung der Empirie durch etwas positiv Künstlerisches aufgewogen werden muß. Darum wird hier sehr oft die Gefahr, durch Anwendung von Naturformen vom Künstlerischen fort und ins Gebiet des Botanischen oder Zoologischen zu geraten, vom Künstler nicht genügend vermieden. Dennoch ist das primäre Prinzip der dekorativen Kunst architektonischer Art und von der gegenständlichen Schilderung durchaus abgewandt.

Man frage einen rechten Künstler, wie er Ornamente entwirft oder man sehe ihm zu: er erlebt sie! Er sitzt, in sich versunken, als ein auf seinen Instinkt Horchender und wägt im Geiste jede Linie. Er suggeriert seiner Phantasie das Gefühl des Stützens oder Tragens — und gleich zieht er auch die Linie, die eine solche Kraft illustriert; er hat die Vorstellung des Balancierens — und sofort

hat er einer Form auch die notwendige Gegenbewegung gefunden. So entstehen gute Ornamente, solche, die im Betrachtenden einen Widerklang von Kausalitätsempfindungen, die sich im Spiel auf- und abbewegen, wecken.

Da dieselben Kräfte den menschlichen Körper und alles organische Leben der Erde nach denselben Gesetzen bauen und das Gefühl für diese Gesetze zugleich einen ornamentalen Spieltrieb und ein Wahrnehmen des Ornamentalen in der Natur auslösen muß, so sehen wir auch in der Außenwelt überall dort das Ornamentale, wo sich das unserer Körperarchitektur oder deren statisch-dynamischen Gesetzen Verwandte manifestiert; unser Organismus ist gewissermaßen ein Instrument, dessen Saiten durch ein gleiches Schwingungsverhältnis zum Mittönen gebracht werden. Darum sind für uns überall Ornamente vorhanden. Die Welle, die Pflanze, ein Tropfen Tinte in ein Glas Wasser gespritzt, Photographien einer Moräne, eines Nebelfleckes oder einer Protuberanz, Knochenbildungen und Muskelstränge, Strömungen in Gewässern, eine wehende Fahne und von Wirbelwinden geformte Wolken: in alle dem ist für uns das Orna-

mentale und immer ist es das am fügsamen Objekt sichtbar gewordene Spiel der Kräfte, was uns zur Schönheit wird. Die Symmetrie ist uns angenehm, weil wir selbst symmetrisch gebaut sind, der Rhythmus berührt uns wohltätig, weil alles in uns, vom klopfenden Herzen bis zum eilenden Schritt, rhythmisch ist. Der Kreis ist uns das ewig schöne und vollkommene Ornament, weil in ihm der denkbar sinnfälligste Ausgleich zweier Kräfte, der zentrifugalen und zentripetalen, stattfindet.

Der große, einzige Weltenbautrieb hat auch uns nach seinem Richtmaß gebaut; darum ist uns das Gesetz, wo wir ein Zipfelchen davon sehen, verwandt, das heißt: schön. Es tanzt die ganze Schöpfung um uns, mit uns im gleichen Takte.

Doch ist eine ziemlich enge Grenze gezogen. Den Kreis verstehen wir mit einem Blick; auch die doppelt gebogene Linie ist noch ein Wohlklang. Viel weiter reichen unsere stumpfen Sinne nicht. Darum sind die niederen Organismen, in denen die Kräfte nicht so kompliziert sind, die besten Anreger für Ornamentiker. Unser Empfinden reagiert nur auf relativ einfache Schwingungs=

verhältnisse. Ein Pflanzengebilde ist als Ganzes viel zu mannigfaltig für den Kunstsinn; es reicht aus für viele verschiedene Ornamente, ist für eines aber zu reich differenziert. Die Blume, mit regelmäßig geordneten Blättern, das einzelne Blatt, die großen Linien des Stengels: das ist, jedes für sich, ornamental, weil künstlerisch auffaßbar; aber wir müßten tausendmal feinere Sinnesorgane haben, um mit dem ersten Blick — und der ist hier entscheidend — die vielen sich kreuzenden und einander determinierenden Gesetze zu umfassen, die hier — und im höheren Organismus noch mannichfaltiger — tätig sind.

Wird nun die Pflanze als schön empfunden, wegen der ornamental gefühlten Gesetzmäßigkeit, die ihr Organismus so freigebig verrät, so erscheint das von ihr abgeleitete Ornament, die Stilisierung, der Betrachtung dann oft wieder zu arm, zu abstrakt und der Künstler verleiht seiner Darstellung einige prinzipiell der Kunst nicht zukommende Züge des pflanzlichen Sonderlebens, um das allzu Erkenntnistheoretische durch Zugeständnisse an die naive Empirie zu mildern. Das Gefühl unterscheidet in jedem Falle der Sti-

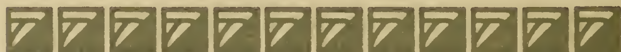
lisierung sehr fein. Eine Blume darf immerhin stark und tendenzhaft (im ästhetischen Sinne) stilisiert sein; man wird sich in diesem Falle die verschiedenartigsten Deutungen ihrer geometrischen Gesetzmäßigkeit und starke Abweichungen vom Vorbild gefallen lassen. Vorsichtiger muß der Künstler schon bei Tieren sein und die menschliche Gestalt gar verträgt das Stilisieren nur in sehr beschränktem Maße. Man kann so unterscheiden: je höher ein Organismus rangiert, je mehr er Individualität ist, desto weniger verträgt er die Systematisierung durch die Kunst. Da alles Lebendige vom Künstler ja nur benutzt wird, um Glied der Kunstsprache zu werden, so sträuben sich naturgemäß die Teile am heftigsten gegen solche Dienstbarkeit, die am meisten Eigenleben haben. Wo eine weitgehende Stilisierung der Pflanze erlaubt ist, ja gefordert wird, will das Gefühl von einer schematisierenden Behandlung der menschlichen Gestalt nichts wissen. Die Scheu vor diesem am besten gekannten Wunderwerk der Schöpfung ist zu groß, um die Vereinfachungen und Brutalisierungen der Kunst — und es sind Brutalisierungen, die höher gearteten Wesen furchtbar plump erscheinen müßten — zuzulassen.

Was ferner liegt, z. B. Gesichter asiatischer Völker, in denen der Europäer vor den Rassenmerkmalen nicht leicht die individuell scheidenden Züge bemerkt, verträgt schon deutlichere Stilisierung. Die leblosen Teile des Körpers, wie die Haare, sind sehr wohl geeignet, in strengerer formaler Weise behandelt zu werden und die Kleidung fordert den Stil sogar. ≈

≈ Alles dieses beruht nun auf Konventionen. Und wie in der Baukunst können die „Wahrheiten" auch hier verschieden erfaßt und dargestellt werden; nur wandelt das Ornament, da es schmiegsamer ist als die streng motivierende Architekturform, viel mehr alle Temperamentformen eines Volkes ab. Bedenkt man, wie bewegungsfähig und anwendbar das Ornament ist und wie es einem Jeden, und sei es nur als graphologische Temperamentlinie, in der Hand liegt, so muß es erstaunen, zu beobachten wie scharf doch der ornamentale Formenkreis eines Volkes durch die Konvention begrenzt wird. Die Ornamentstile der Geschichte unterscheiden sich streng voneinander und nur unsere Zeit hatte bis vor kurzem den zweifelhaften Ruhm, auch hier nichts Eigenes geschaffen zu haben, aber alles Frühere nachempfinden zu können.

⸗ Ein eigener Wille schließt stets den andern Willen aus und nur feminine Schwäche kann sich nach jeder fremden Energie willfährig stimmen. Einen schönen Beweis dafür erbringen auch die Versuche einer neuen Ornamentkunst, die seit einigen Jahren gemacht werden. Diese Kunst ist eine der ganz wenigen selbständigen Kraftäußerungen unserer Tage und sie, die sehr selbstherrlich und bewußt, als ein in Kunst sich umsetzender Wille, auftritt, hat mit einem Schlage alle historische Nachahmung aus den Kreisen, die in Frage kommen, verdrängt. Sie wird von demselben Geist geleitet, der in der Zweckbaukunst neue Formbildungen versucht, ist ebenso wie der moderne Architekturwille ein Kind des Kausalitätsgefühls, das wiederum von einer besonderen modernen Weltanschauung — die freilich noch nicht Viele miteinander teilen — gefärbt wird. In diesen Formgestaltungen der neuen Ornamentiker spiegelt sich ein sehr ausgesprochener und scharf determinierter Begriff von den Kräften wider, in deren Bezirken sich das Ornamentale bewegt. Dieses Determiniertsein ist die Kraft des neuen Kunstgedankens und daß er Bildungen, wie sie die Renaissance hervorbrachte, absolut aus=

schließt, ebenso wie der Renaissancegeist die groteske Formenwelt, wie wir sie von den Japanern kennen, auf jeden Fall ausgeschlossen hätte — diese Einseitigkeit ist es gerade, die am meisten geeignet ist, die Hoffnungen zu wecken, aus ihr allein leitet sich die Fähigkeit her, Schönheiten zu erfinden — oder soll man sagen: zu entdecken? — die vorher noch nie in dieser Form bestanden haben und doch ganz wahr sind.



TROTZDEM der Künstler in der Malerei den Weg über die Darstellung der Natur nehmen muß und der ganze Reichtum der Gesichte vor ihm ausgebreitet liegt, finden wir auch in dieser Kunst das Prinzip der stilistischen Begrenzung. Da der Maler das Eigenleben fremder Organismen abschildert, um die eigenen Empfindungen auszudrücken, besteht die Gefahr, die stets neben seiner Staffelei lauert, darin, daß sein Gefühl, als Triebkraft und Kern seines ganzen künstlerischen Schaffens, im gegenständlichen Sachsinn untergeht, daß die Teile des Lebens,

die er darstellend bewältigen will, ihn selbst hinterrücks überwältigen. Wenn dieses geschieht, – und es kommt, ganz oder teilweise, sehr häufig vor –, so erscheint das Bild unkünstlerisch, und wir nennen es im tadelnden Sinne naturalistisch. Je selbstgewisser und freier der Künstlergeist ist, um desto weniger Gefahr, sich in den Gegenständen zu verlieren, ist für ihn vorhanden. Und er wird um so selbstgewisser und freier, je mehr er von einer leitenden Weltidee, von einer synthetischen Naturempfindung geführt wird. Es sind vor allem schwache Naturen, wie sie in richtungslosen Zeiten – also auch in der Gegenwart – so häufig sind, oder vielmehr dann so leicht sichtbar werden, die von den gegenständlichen Eindrücken vergewaltigt werden. ≈

≈ Der erkenntnisreich anschauende Maler wird, da er die Darstellung eines Gefühls im Auge hat, immer nur Teile der Natur auswählen und zwar die Teile, an deren Erscheinung sich gleiche oder ähnliche Gefühle, wie er sie geben will, knüpfen. Er wird mit der Natur Veränderungen im Sinne der architektonischen Künste, vornehmen, Zusätze machen, vereinfachen, reduzieren, resumieren oder

übertreiben. Da die reine abstrakte Hieroglyphe, wie das Ornamentale sie zum Teil verwendet, das Gefühl nicht speziell genug bezeichnen würde, da der Maler am einzelnen Fall die stetige Empfindung zeigen will, um das eine durch das andere zu erklären, so verbindet er Naturbild und reines Kunstzeichen zu einem Neuen, das nicht Natur und doch auch nicht abstrakt, aber ganz Abbild des Gefühls ist. Was nun im Gemälde enthalten ist, sind, im Sinne der sachlich gerichteten Empirie, Teile; aber es ist ein Ganzes im Sinne einer menschlichen Weltidee. Der Maler zeigt seinem Volke in einem Naturbilde das Ideal, das Allen zugleich gehört, er findet in der Außenwelt dieselben Gedanken und Gefühle malerisch wieder, die die Tempel und Häuser architektonisch erfüllen und sucht in der Natur Bestätigungen dessen, was Alle glauben, ersehnen und erhoffen.

Da sich die Natur von unendlich vielen Seiten begreifen läßt, der Maler aber immer nur eine einzige Seite — die, die sein intellektueller Standpunkt ihm zeigt — für seine Zwecke gebraucht, so gibt es unerschöpflich viele Bilder, die alle, im Sinne der Kunst, erschöpfend sind. Wäre ein Abbild

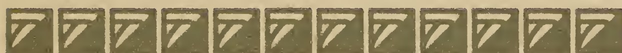
der Natur möglich, wie sie ist, nicht wie sie dem anschauenden Gefühl erscheint, also eine Darstellung der „Dinge an sich", so wären nach diesem Bilde alle anderen überflüssig. Aus der Beschränkung nur, die auf der Beschränktheit des Menschen beruht, ein Ganzes der Natur zu erfassen — was nur Gott kann — entsteht der Stil. ≈

≈ Die besten Maler unserer Zeit, die Impressionisten, malen so wenig „naturalistisch", das heißt also: im Sinne der Erfahrungen vom Gegenstand, wie die Gotiker oder Renaissancekünstler es taten. Sie stilisieren sehr bestimmt; nur jetzt einmal nicht mittels der Linie, sondern mittels der Farbe. Sie geben nicht Gegenstände, sondern Gefühle, nicht Erfahrungen, sondern Lust- und Schmerzempfindungen. Befremdlich auf die Laiengemeinde wirkt ihre Art, weil die Organe für Linienreize williger und im Laufe der Jahrhunderte mehr ausgebildet worden sind, als die für Farbenreize; es entsteht ein Kampf zwischen traditioneller Linienkonvention und noch nicht perfekter Farbenkonvention. ≈

≈ Die Ursachen dieses Kampfes liegen darin, daß sich der Impressionismus auf eine unausgesprochene und freilich auch noch ungeklärte Weltanschauung

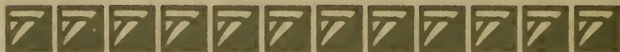
bezieht, auf eine Art religiöser Konvention, die erst eine kleine Gemeinde umfaßt und sich langsam nur ausbreitet. Zu den reifsten Taten dieser Weltanschauung, deren Wirken ja auch in der Baukunst und Ornamentik zu spüren ist, gehört die impressionistische Malerei und es ist zweifellos, daß diese Malerei in der Gegenwart die einzigste ist, die auf einem ganz lebensvollen Empfinden vom Weltganzen beruht, die einzige, die nur das noch Lebendige aus der Tradition für sich gerettet und alles tot Konventionelle ausgemerzt hat. Es gibt Weltsynthesen in gewissen Teilen der gegenwärtigen Malerei, die größer, harmonischer und poetischer anmuten; aber sie sind auch immer weniger lebensvoll, sind mehr mit dem Verstand konstruiert als aus einem unhemmbaren Müssen der Seele hervorgegangen. Und das Maß von selbständigem Leben ist es schließlich allein, was über Wert und Dauer einer Kunstform entscheidet. Die schlechte „naturalistische" Malerei, die auf profanem Sachsinn beruht, ist die Domäne der Dilettanten, die freilich in unserer Zeit meist Berufskünstler heißen. Aber gerade sie sind nicht einsam. Da sie sich so ganz an die vulgäre Erfahrung wenden,

ist ihre Darstellungsart, die statt einer Kunstempfindung immer einen Gegenstand darreicht, Allen willkommen, die nichts anderes kennen als das Objekt, denen das Gefühl erstarrt ist, die nicht durch ein Temperament artistisch, sondern durch die Erfahrung utilitaristisch und mechanisch anschauen. So entsteht eine Konvention auch zwischen den geistig Armen, die für sie denselben Wert hat, wie die geistigere für höhere oder die allgemeine für religiös geleitete Menschen.



UND auch hier finden wir das Gesetz wieder bestätigt: „daß Schönheit die unzertrennliche Eigenschaft der erkennbar gewordenen Idee ist“, wie Schopenhauer es ausdrückt. Es wäre ein Streit möglich, welche Art der Naturbetrachtung für die Kunst wertvoller wäre: die, mittels des erkennenden Gefühls oder die „naturalistische, wenn auf beiden Wegen das Schöne produziert werden könnte. Das ist aber unmöglich. Das Schöne entsteht immer nur, wenn der Künstler im Naturbild sich selbst sucht und an=

schaut, wenn er die Zeichen, die ein Gefühl weitergeben sollen, erfindet oder doch in den Gegenständen findet und sammelt. Denn diese Zeichen eben, die nur dem Talent offenbart werden, sind die Träger des Schönen. Sie sind aber nicht notwendige Bestandteile der Gegenstände, sondern haften nur, als Form oder Farbe, in den verschiedensten Mischungen und Verbindungen am Objekt. Der Maler, der das Objekt also als solches sachlich getreu nachbildet, gibt diese Formen und Farben des Schönen im besten Falle wie die Natur, im ungeläuterten Zustande und in ihren materiellen Verbindungen. Wo der echte Künstler dichtet und an das geheime Leben der fremden Seele rührt, wo er lachen und weinen macht, da bestätigt oder bereichert der schlechte nur Erfahrungen. Jener zeigt stets die Beziehungen der Dinge zu einem Gedanken, der schließlich letzten Endes immer ein Gottesgedanke ist; dieser aber zeigt die Beziehungen der Dinge zum Behagen der Stunde, also letzten Endes zum Animalischen im Menschen.



FÜR eine gewisse, naive Betrachtungsweise hat ein Kupferstich oder eine Lithographie, worauf die Schatten sauber in Strichlagen dargestellt sind, etwas Lächerliches. Wie selten kommt Einem das aber zum Bewußtsein. Und doch erscheint diese Darstellungsmanier nur selbstverständlich, weil sie sich einerseits aus einer Begegnung von Material und Werkzeug herleitet und andererseits aus einem früher sehr ausgesprochenen und bis heute zum Teil erhaltenen Bedürfnis, das Plastische der Natur zu motivieren, aus einer Konvention, die auf plastisches Naturgefühl gegründet war.

In jeder Zeichnung ist zweierlei enthalten: einmal das Handschriftlich-Ornamentale (davon war schon die Rede) und dann die Übersetzung einer sinnlichen Anschauung ins Begriffliche, oder eines Begriffes in sinnliche Anschauung. Zum Begriff wird in der Graphik, was in der Malerei Vorstellung ist, zur Erklärung einer Anschauungsform wird dort, was hier die Anschauungsform selbst ist. Denn da der Zeichnung die Farbe fehlt und der Eindruck mit wenigen Strichen und in den einfachen Gegensätzen von Schwarz und Weiß er-

schöpfend gegeben werden soll, so muß die Illustrationskraft der Farbe und deren Fähigkeit, das Räumliche zu schildern, durch etwas Anderes ersetzt werden. Dieses Andere ist eben der Begriff von den Dingen, der anstelle des Bildes der Dinge tritt. Und aus dem Begriff geht dann leicht der schildernde Gedanke hervor. Darum ist die Graphik so recht das Gebiet für die räumliche Einkleidung des erzählenden Prinzips, für die zeitlich schweifende Phantasie; und so recht das Gebiet für die Subjektivitäten. Darum trifft man auch die Graphik nicht als selbständige Kunst in dem vom Subjektivismus in jeder Form abgewandten Altertum, desto mehr aber in der alles Subjektive entfesselnden Gegenwart.

Der Zeichner argumentiert also mit dem Stift, indem er eine Form so zeichnet, daß, neben ihrer Erscheinung, auch ihr Entwicklungsprozeß, das Gesetz ihres Seins — wenn auch nur andeutungsweise — erläutert wird; er behandelt einen Schatten so, daß die Linien, die ihn bilden, zugleich die plastische Wesensart des Gegenstandes veranschaulichen, gibt motivierende, hinweisende — kurz, begriffliche Linien, wo in der Natur nur

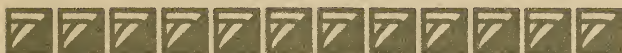
ein Fleck, ein Ton oder eine Fläche ist. Und die besondere Art dieses Begrifflichen wird natürlich immer organisch mit den Ideen zusammenhängen, die der Zeichner von der Welt hat; er wird stets zeichnerisch motivieren, was ihm von seiner Weltanschauung als besonders der Motivierung bedürftig angewiesen wird. Lange Zeit hindurch wurde der Begriff der plastischen Natur von der Weltanschauung diktiert und aus ihm heraus ist jene Strichlagenmanier entstanden, die das Wachstum eines Organismus mit modellierenden Linien zu schildern trachtet. Daß diese Manier der Darstellung, wenn auch von der Technik mit abhängig, nicht die einzig mögliche für Kupferdrucke oder Lithographien ist, hat die Graphik unserer Zeit bewiesen, die, von einer weniger absoluten, mehr unplastischen und ganz relativen Anschauungsform der Dinge ausgehend, anstelle der Modellation das malerisch Impressionistische setzt, nicht mehr den Begriff des plastischen Seins kultiviert, sondern den Begriff des malerischen Scheins.

Wie konservativ der Mensch ist, kann an diesem Beispiel wohl beobachtet werden. Es ist nicht so sehr der neue Stoff, ja nicht einmal die neuartige

Begriffsform, was das Publikum vor Zeichnungen der Impressionisten abstößt; aber daß es die gewohnten sauberen Strichlagen entbehren und dafür ein regelloses Gekritzel gelten lassen soll: das ist ihm zuviel. Vor Rembrandts Zeichnungen war das Empfinden einst ganz ähnlich. Daran denkt der Laie natürlich nicht, daß es auch in der Kunst, wie in der Natur, nicht Kern und Schale gibt und daß er, wenn er die Technik verneint, auch den Geist, der sie hervorbringt, verneinen muß.

Um die Gewalt der Konventionen auch in der dem Subjektivismus so sehr freigegebenen Graphik zu erkennen, ist eine Betrachtung der japanischen Kunst lehrreich. Diese herrliche Kunst ist fast ausschließlich graphischer Natur, wobei allerdings zu beachten ist, daß in ihr, die, mehr als eine andere, im besten Sinne Volkskunst war, das Ornamentale, also das im Spiel sich betätigende Architektonische, einen breiten Platz einnimmt. Dieses ist es auch, was das Vielfältige japanischer Kunst in einem Kreise bestimmter Stilformen festhält. Trotzdem muß in dieser Kunst ein seltener, nur religiös erklärbarer Einklang von Wollen und Müssen, von Anschauung und Begriff geherrscht haben, um eine solche

dekorativ=graphiſche Kunſt, die ſich weder auf Malerei, Plaſtik noch auf eine Baukunſt ſtützen konnte, alle andern Künſte vielmehr erſt aus ſich hervorbringen mußte, zu zeitigen, eine Kunſt, die eine ſo lebensvolle und doch weiſe beſchränkte Stilhaltung einnimmt und ſich ſo feſt auf Konventionen beruft.



DA Technik nie etwas Willkürliches iſt, ſondern aus dem Geiſte des Kunſtwerkes hervorgeht, ſo ſind gewiſſe Darſtellungsarten nur in beſtimmten Zeiten denkbar und ſchließen einander innerhalb eines Stiles aus. Die freie und rauhe Behandlungsweiſe des Steins in der gotiſchen Skulptur hängt damit zuſammen, daß der Steinmetz jedes Motiv neu erfinden mußte, keines genau ſo machte wie das andere und das im Prinzip Synonyme im einzelnen immer beſonders charakteriſierte. Dieſe mannigfaltige Abwandlung der Motive forderte zu einer individuelleren, willkürlicheren Technik heraus. Die griechiſchen Geſimſe und Kapitäle hingegen, deren

Schönheit auf ganz gleichmäßige und glatte Behandlung besteht, mußten solche Freiheit ausschließen und eine systematische Technik fordern. Die von diesen Techniken ausgelösten Empfindungen verbanden sich nun hier und dort dem ästhetischen Vergnügen, das das Bauwerk erweckte und wurden ein Teil davon. ≈

≈ Man kann sich die temperamentvolle Pinselführung eines Rubens für die Bilder der Präraphaeliten — der echten — nicht einmal denken und ebenso ist die Technik der Primitiven mit der Darstellungsweise der Hochrenaissancemalerei unvereinbar. Auch hätte ein griechischer Bildhauer, abhängig von seiner ästhetischen Konvention und von der dadurch bedingten technischen Darstellungsweise, niemals eine Bronze- oder Marmorbehandlung begriffen, wie sie uns bei Rodin entzückt und natürlich erscheint. Oder man stelle sich das Verhältnis eines Malers der Gotik zur Technik Monets vor; und doch ist die Malweise des französischen Landschafters nicht Willkür, sondern eine logische Folge seines geistigen Prinzips. Paradox kann man den Zusammenhang von Idee und Technik so illustrieren: Ein Pointillist kann

niemals an die christliche Unsterblichkeit der Seele glauben — höchstens an die spiritistische.



DAS Gold hat von je etwas Mystisches für den Menschen gehabt. Wenn ein Grieche vor die goldene Bildsäule des Gottes trat, war er gewiß nicht ganz objektiv, ließ nicht Form und Farbe willenlos genießend auf sich wirken. Es lief immer auch ein Gedanke von der Kostbarkeit und geheimnisvollen Macht des edlen Metalls nebenher und dieser Gedanke ließ ihm das Bildwerk in einem besonderen Lichte erscheinen. Es traten die ästhetischen Empfindungen in Wechselwirkung mit solchen ökonomisch-empirischer Natur und das Kunstgefühl wurde von Erwägungen bereichert, die eigentlich mit Kunst nichts zu tun haben. Der Eindruk vor der Bildsäule war nun nicht mehr rein sinnlicher Natur, aber er wurde dennoch dafür gehalten, weil die Materialempfindungen unwillkürlich ins Optische übersetzt wurden; und fortan löste nun jede Impression, die durch gewisse Merkmale an jene vor

der goldenen Bildsäule erinnerte, das Gefühl von etwas Kostbarem, Wertvollem, von etwas Schönem aus. Die ökonomische Konvention (die Schätzung des Goldes) war unbewußt zu einer ästhetischen geworden.

Ein anderes Beispiel, wie sich das Wissen um eine Eigenschaft des Materials in Kunstempfindung umsetzt, gibt die moderne Landhausarchitektur. Der Architekt illustriert hier die Funktionen des Tragens, Stützens usw., die sonst durch Kunstformen geschildert werden, durch eine sichtbare Gegenüberstellung verschiedenartigen Materials. Er verwendet anschaulich Stein, Eisen und Holz ihren statischen Eigenschaften entsprechend, und da diese Anschaulichkeit die Logik befriedigt, redet man sich schließlich ein, sie befriedige auch die Ästhetik, ohne daß dieses doch der Fall ist.

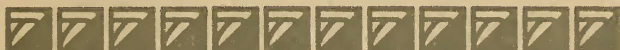
Auch Beschränkung, die aus Armut entspringt, wird oft als Stil empfunden. Eine alte Majolikamalerei z. B. hat einen ganz bestimmten farbigen Charakter, weil dem Künstler nur wenige ganz charakteristische Farben zur Verfügung standen. Diese Notlage verklärt sich dem Kunstfreunde aber allgemach zur Absicht und er hat zuerst immer

den Vorwurf der Stilloſigkeit auf der Zunge, wenn er, von alten Majoliken kommend, vor moderne Stücke tritt, die, infolge der inzwiſchen erworbenen Fähigkeit, mehr Farben zu benutzen, einen anderen farbigen Charakter tragen wie jene.

Auch die Frage des „echten Materials“ gehört in das Gebiet der Materialkonventionen. Jedes Material hat ſeinen beſtimmten Charakter, dem immer beſondere Kunſtwirkungen entſprechen. Was ſich in Zinn gut ausdrücken läßt, verliert in Silber und was den Sandſtein fordert, widerſpricht dem Marmor. Es iſt eine eigene Äſthetik aus der Materialkenntnis abzuleiten, eine Äſthetik, die in dem feinen Wort zum Ausdruck kommt: „Ton iſt das Leben, Gips iſt der Tod, Marmor die Auferſtehung“, und die ein weſentliches Beſtandteil der Kunſt ausmacht. Aber die Meinung, das „echte Material“ ſei unter allen Umſtänden beſſer, iſt irrig. Freilich ſind Marmor und Gold viel öfter anwendbar als Putz und Zinn; aber es gibt auch Aufgaben, die ganz künſtleriſch nur in dem weniger koſtbaren Material zu löſen ſind. Hier feinſten Unterſcheidungsſinn zu haben, beweiſt erſt Reife des Kunſturteils.

DER innere Wert einer Konvention hängt von der Weite ihres Wirkungsgebietes und von ihrer Dauer ab. Danach läßt sich der Wert der Mode ermessen, die schließlich auch eine Konvention ist und nicht ein willkürliches Produkt weniger Köpfe. Jede Mode bedarf, um zu entstehen und sich auszubreiten, einer gewissen Disposition und diese hängt mit Zeitstimmungen mehr oder weniger fest zusammen. Die Geschichte der Mode ist nicht eine Geschichte der menschlichen Torheit und Willkür, sondern auch ein Stück Kulturgeschichte. Denn die Mode ist stets die Herrscherin der Interimszeiten, sie hat auf Vorposten und in der Nachhut ihre kleinen Gefechte zu liefern und während sie spielt, spiegelt sich in ihrem törichten und eitlen Beginnen ein ernster heraufsteigender oder abklingender Kulturgedanke. So wird sie dem Beobachter zum Barometer, das Hochdruck oder Tiefdruck von Kulturzuständen anzeigt. Der entscheidende Unterschied zwischen Mode und Stilkonvention ist der: daß jene dem Einzelnen die Entscheidung, ob er sich beteiligen will oder nicht, freiläßt, daß diese aber einen Zwang ausübt wie

ein Schicksal, wogegen es wirksame Auflehnung nicht gibt.



Wenn man auch, wie es hier geschehen ist, alle Konventionen der Kunst auf die erste religiöse Konvention zurückführt, und diese als Kraftquelle bezeichnet, so ist nicht gesagt, daß der religiöse Trieb seinerseits ganz auf Freiheit beruhe. Es darf nie vergessen werden, daß der Mensch in Allem ein Produkt, etwas langsam und notwendig Gewordenes und biologisch, klimatisch und sozial Determiniertes ist. Alle diese unentrinnbaren Voraussetzungen aber schaffen wohl die Disposition, von der es Befreiung nicht gibt, doch niemals eine Konvention. Die religiöse Übereinkunft kann erst entstehen, wenn die Völker das durch die Notwendigkeit Gegebene, das Zwingende als etwas Wünschenswertes anerkennen und es durch die freie Zustimmung adeln. Diese Bestätigung aller Determination, das freudige Jasagen dem Schicksal gegenüber: das schafft erst eine gemeinsame Welt=

anschauung. Diese Tat ist – als eine Sanktionierung des Werdeprozesses, als eine Sakrifizierung dessen, was die Völker durch Jahrtausende zu dem Punkte ihres Erwachens zum Bewußtsein geführt hat – ganz ethischer Natur. Das Vertrauen, das so von großen Gemeinschaften der Weltordnung votiert wird, ein Vertrauen, worin Gott sich selber bestätigt, ist das Ur- und Grundethos des Lebens; und darum beziehen sich darauf alle auf Versittlichung, Entwicklung und Schönheit gerichteten Bestrebungen.



DAS Schauspiel ist zugleich groß und beschämend. Nur im Sklavenzwange des im Dogma erstarrenden Weltbegriffs und in der Abhängigkeit von tausend Konventionen der Form läßt sich eine Kultur schaffen. Wie im Bienenstaat hat jeder Einzelne seinen Arbeitsplatz, ist Knecht der von mächtigen Gemeinschaften geschlossenen großen und kleinen Lebensverträge. Niemand vermag auf die Dauer sich selbst zu genügen und einem anarchischen Ideal zu leben;

glaubt er sich auch jedem System entwachsen: mit tausend Fäden ist er doch den Konventionen seiner Zeit verbunden, ist zugleich ein Enkel und ein Instrument der fortschreitenden Notwendigkeit. Was ihn fesselt, ist ihm zugleich Nabelschnur, die ihn nährend erhält.

So zeigt die Betrachtung der Kunstkonventionen denen, die in der freiwilligen Einordnung des Individuums etwas Großes sehen, ein Schauspiel erhabenster Kausalitätsverkettung; dem faustischen Trotzer gegen allen Zwang, dem Anachoreten des Geistes aber beweist solche Betrachtung erschöpfend, welch armes, abhängiges, eingeschränktes Wesen der Mensch doch ist, daß der Einzelne ohne die Allgemeinheit nicht leben kann und daß ein Volk ohne Konventionen nichts ist als ein ethnographischer Haufe.

Dem modernen Menschen im besonderen aber zeigt diese Art der Betrachtung, daß es gar nicht nötig ist, sich um alle Einzelfragen der Kunst und Kultur zu sorgen. Die ehrlichste, leidenschaftlichste Arbeit ist unnütz, wenn sie isoliert bleibt, kann nicht fortwirken, wenn sie nicht Teil einer einzigen großen Arbeitsidee ist.

Das Leben ist viel einfacher, als es scheinen will. Nichts fehlt uns, als eine Weltanschauung, eine Lebensidee, eine Religion, ein sittliches Überzeugtsein vom Göttlichen – wie immer man es nennen will. Es ist alles dasselbe.

Wenn wir uns Alle in demselben Weltgefühl begegnen, haben wir auch, als natürliche Folge, eine Kunst und eine Kultur; wenn ein einziger religiöser Wille uns einigt, erblüht aus unserem Leben eine neue Schönheit von unsterblicher Art.

